

## ディケンズの演劇性と作中人物の内面 ——『ドンビー父子』の場合——

甲斐清高

### 1

様々な意味において、ディケンズと英国十九世紀演劇を切り離すことはできない。幼少の頃から演劇に魅せられ、それ以来ずっと劇場に通って種々雑多な演目を楽しんだり批評したりと、観客として演劇を観ただけでなく、劇の脚本を書いたり、素人芝居を企画して自ら俳優として演じたりと、もっと積極的に演劇に関わっていた。彼の命を縮めたといわれる公開朗読で見せた役者顔負けのパフォーマンスも彼の演劇との関係の強さを証明している。生涯、演劇は常にディケンズに付きまとい、当然彼の小説も当時の演劇から強い影響を受けている。ジョン・グレイヴィンは、ディケンズが「ヴィクトリア朝小説家の中で最も演劇的である」と述べ、さらに「彼の小説は当時の他の小説よりもむしろ、当時の演劇と密接に関連している」とコメントする (Glavin 189-90)。実際、演劇はディケンズ芸術の根幹を成しており、その小説は人物造形、物語、構成、プロット、言語、思想など、あらゆる面において演劇から多大な影響を受けているといってもよからう。

ディケンズの小説における演劇性は、人間の心理への洞察を損なっているという指摘がしばしばなされる。例えばヘンリー・ジェイムズは『互いの友』への書評で、ユージーン・レイバーンにからかわれたブラッドリー・ヘッドストーンが怒りに悶える場面について、「劇的にいえば、この瞬間

はすばらしい。ただし作者の構想は弱い。[……]物事の表面の底にあるものを見ようとしなことが、[ディケンズの] 天才の主要条件のひとつであるのは間違いない」と述べ、さらに、ディケンズを「最も偉大な表面的小説家」と呼ぶ (James 1: 856)。また、ロバート・ギャリスは、ディケンズの芸術を「演劇的」としたうえで「演劇芸術は内面を扱うのに適切な様式ではなく、この様式を採用する芸術家が内面に関心をもっているとは考えにくい」と論じる (Garis 53)。確かにディケンズはこの類の芸術家であり、内面よりも外面、すなわち舞台で役者が演じているように主として視覚と聴覚に訴える傾向にあることは否定できない。しかし内面に関心をもっていないというのは言い過ぎのように思える。ディケンズの演劇性は本当に作中人物の内面のドラマと相容れないものなのだろうか。

一般的にディケンズ後期の小説は、前期の小説よりも芸術性への意識が高いとされるが、ではどの作品から後期が始まるのかといえば、『ドンビー父子』が「最初の重要な小説」であるとする F・R・リーヴィス (Leavis 21) の意見に多くの批評家が賛同している。この小説で初めてディケンズが綿密な計画を立て、小説全体をひとつのテーマで統合させながら構成した、とするのが一般的な見解であろう。この小説の中心にあるのは主人公ドンビー氏の内面の葛藤であり、これが全体を統合するのに大きな役割を果たしているのは間違いない。イアン・ミルナーは「内面の道徳的ドラマ」に「ディケンズの主たる関心」があると指摘する。ミルナーはドンビー氏やその二番目の妻イーディスの内面のドラマが演劇的な様式だけでなく、作者の直接的なコメントや解釈、さらには自由間接話法など様々な手法を使って表わされていることを示してくれている (Milner 155-65)。しかし残念ながらミルナーの論の中では、彼のいう「演劇の様式」あるいは「ドラマの様式」が十分に定義されておらず、また、その後研究が進んだ十九世紀演劇の研究、特にメロドラマの研究の成果が反映されていない。そこで、本稿ではディケンズの人物造形、人物描写における演劇様式を、『ドンビー父子』の特に主人公ドンビー氏を例にとって検討し、演劇的描写が人物内

面への関心と本当に相容れないものなのかどうかを検証していきたい。

## 2

十八世紀中頃から十九世紀後半までのイギリス演劇は、重要な作品を生み出しておらず、低俗で文学的価値が低いと見なされることが多い。近年、再評価の動きがみられるにもかかわらず、一般的に軽視される傾向が続いているのが現状である。その一方で、当時のイギリスで演劇そのものは絶大な人気を誇っており、多くの人々、どの時代よりも種々雑多な人々が演劇を楽しんでいたという無視できない事実がある。当時の演劇は、大衆娯楽の重要な部分を占めていたのである。ディケンズが影響を受けたのは当然この時代の演劇であり、彼の作品にみられる演劇性を検討するためには当時の演劇の特徴を明らかにしなければならない。しかし十九世紀演劇には、観客層の多様性を反映して実に様々なジャンルが混在しており、その特徴を簡単に記述することは難しい。ただし、ディケンズの特に人物描写における演劇性を考えるのにひとつのジャンルだけを選ぶとすれば、おそらく最初に想起されるのはメロドラマであろう。というのも、演劇性がディケンズの欠点として言及される場合、演劇とメロドラマという語は区別しないで使われることが多いからである。『ドンビー父子』は、その内面のドラマに対する強い興味にもかかわらず、ディケンズ作品のなかでも特にメロドラマ的であると批判されることの多い作品である（Worth 4）。それゆえに、ディケンズのメロドラマ性と作中人物の内面のドラマとの関係について考察するには格好の対象になると思われる。そこで、この作品におけるメロドラマ的な描写と作中人物の内面との関係を見ていきたい。

『ドンビー父子』のメロドラマ的描写を分析するまえに、メロドラマの特徴的な様相をいくつか明らかにしておくことが必要であろう。マイケル・ブースはメロドラマのよく知られた特徴として次のものを挙げている。「外面への集中、状況の強調とそれに伴う動機や人物造形の軽視、厳格な道

德的區別立て、変化のないステレオタイプの人物[……]、身体的感覺、見世物としての人目を引く効果[……]、際立った音楽の伴奏、勸善懲惡、極端な暴力・哀感・笑劇の場面の魔法のような入れ替わり」(Booth 25)。こうした特徴は明白にディケンズの作品に見られるものであるが、メロドラマ的描写を問題にする場合に特に適切なものをひとつ選び出すとすれば、おそらくメロドラマに関して最も一般的にいえる顕著な特徴は、「外面の強調」であろう。ここには顔の表情、動作、台詞などが含まれる。そもそも演劇は小説とは違い、主に役者の外観と台詞という外面的な表現方法で観客に訴える芸術形式であるが、メロドラマではその外面性がさらに強調され、極端に誇張されたり、様式化されたりしている。小説は必ずしも外面的な表現のみに頼る必要はないが、ディケンズはジョージ・エリオットやヘンリー・ジェイムズといったいわゆる「正統派の」小説家に較べて、外面を強調する傾向があることは間違いない。

ピーター・ブルックスは、小説における典型的なメロドラマ的場面として、「俳優が舞台の真ん中に立ち、自分の立場を明らかにするような語彙で自分が何者かを述べ、大仰な言葉のジェスチャーで互いの関係を要約するような自分の存在意義をはっきりと表わす」瞬間を取り上げる(Brooks 110)。こうした場面は「厳格な道徳的區別立て」や「変化のないステレオタイプの人物」といったメロドラマの特徴を如実に示しながら、また人物の存在意義や人物間の関係を外面的に明確に表わすという意味で、「外面の強調」がその根本にあることは間違いない。ブルックスが小説において典型的にメロドラマ的である場面を見出しているのは十九世紀ヨーロッパを代表する別のメロドラマ的作家バルザックであるが、これはディケンズの小説にも無理なく当て嵌まる。こうした「典型的瞬間」<sup>1)</sup>、ブルックスの言葉を借りると「タブロー (“tableau”)」は、『ドンビー父子』の中にも溢れている。

本論の最初に見たヘンリー・ジェイムズからの批判によれば、ディケンズは劇的效果を高めるために表面に留まり、それゆえに作中人物内面の洞

察が足りない、ということになる。こうした批判の根本には、表面、あるいは外面が、内面と対立するものであるという考えがあるように思える。もちろん、その対立に基づけば、メロドラマ的描写は人物の内面の分析に不適切な描写方法となり、メロドラマ性と作中人物の内面の相容れないということになるだろう。しかし内面と外面の二項対立は少し単純すぎるのではないだろうか。ディケンズの小説では確かに作中人物は外面的に描かれる傾向にあるが、それでも内面は表現されていると思われる。そこで、『ドンビー父子』における演劇的／メロドラマ的／外面的な表現様式と人物の内面のドラマとの関係を検討していきたい。

まず、『ドンビー父子』における内面のドラマとはどういうものなのかを考えてみたい。1858年版の『ドンビー父子』への序文で、ディケンズは「罪悪の感覚はずっと彼〔ドンビー氏〕の中にあり、それを抑圧すればするほど、彼は必然的にますます正しくない方向に進んでしまうのだ」(949)<sup>2</sup>と述べている。このコメントはドンビー氏の「突然の変化」が不自然であるという批判に対する反論として書かれたものであるが、短い序文の中で特にこの点を強調していることから、少なくともディケンズがドンビー氏の人物造形、特に内面のドラマに関して非常に意識的であったことが窺える。ディケンズが『ドンビー父子』執筆の最初の頃にジョン・フォスターに明かした全体的構想においても、ドンビー氏の内面のドラマが作品の核として意図されていたことが分かる。「彼の娘に対する無関心・気詰まりといった気持ちを、明白な憎しみへと変化させるつもりです」と述べたあとディケンズは、会社の倒産と彼自身の破滅においてドンビー氏が娘を不当に扱ってきたことを深く後悔することになる、と続ける。「というのも、このように頑固な性質の人すべてにある自分自身との戦いがそのときに終わることになるのです。そして、お気づきのように彼から決して離れることのなかった罪悪の意識はついに、彼をさらに厳しく不当な振る舞いへと駆り立てるのではなく、もっと優しい作用を及ぼすことになります」(Forster 2: 20-21)。作者の『ドンビー父子』に関するコメントを受け

入れるなら、最初からドンビー氏の中にある罪悪の感覚、そして彼の娘に対する心境の変移が、ドンビー氏の内面のドラマの中心にあるといえるだろう。それでは、ディケンズがどのように主人公の内面を表現しているかを検討していきたい。

### 3

作品を細かく読んでみても、実際のところ、罪悪感を表わすようなドンビー氏の思考が語り手によって直接示されることは少ない。確かに語り手はドンビー氏の思考を示すこともあるが、多くの場合それは彼の無感覚で冷淡な性質を提示し、彼の外面から分かる堅苦しさを確認・強調するだけである。例えば、最初の妻が息子を産んだあと、衰弱して命の危険に晒されているという状況での彼の思考は次のように示されている。

... he certainly had a sense within him, that if his wife should sicken and decay, he would be very sorry, and that he would find a something gone from among his plate and furniture, and other household possessions, which was well worth the having, and could not be lost without sincere regret. (16)

ここでは一応あるレベルでの思考が示されているものの、罪悪の自覚にまで至るような複雑な心理描写には程遠く、単に外面的なドンビー氏の冷淡さを再確認しているに過ぎない。このような思考の露呈は、ドンビー氏の単純で固定しているように思える人物像そのままであり、その意味で小説のメロドラマの様式にすっかり嵌まり込んでいる。しかし、もちろんここにドンビー氏の内面のドラマがあるわけではない。罪悪の自覚や、娘に対する複雑な感情を認識するためには、これよりもさらに深いレベルにまで到達する必要があるだろう。

キャスリーン・ティロットソンは「ドンビー氏の中で、ディケンズは作

中人物の隠れた深遠を、大部分隠したまま我々に気づかせるという離れ業をやったのける」と述べている（Tillotson 167）。実際、ドンビー氏の内面の心理、あるいは感情が激しく動いていると思える場面においてさえ、彼の内面の状況が読者に直接示されることはほとんどなく、そういう場合は仄めかすだけに留めるという傾向がある。例えば、娘のフロレンスが幼い弟ポールを腕に抱いて階段を上る姿を眺め、ドンビー氏は「しばらくずっと上を見つめたまま動かずにいたあと、鈍い月光が薄暗い天窗を通してぼんやり輝いているのを頼りに、自室へと戻った」（113）という描写がある。ここでは、じっと上方を見つめるという外面的ジェスチャーが、彼の内面で何かが激しく動いていることを示唆している。内面が直接開示されないからといって内面が空虚なわけではなく、ここに見られるような示唆的なジェスチャーは、メロドラマ様式が作中人物の内面を表現するひとつの手段である。

クリストファー・ブレンダーガストは、バルザックが「いわば意味深長な『沈黙』の戦略を入念に練り上げ、そうして不可解で計り知れないという感覚を保つと同時に読者に自分自身の想像力を働かせる余地を与える」（Prendergast 116）ことを明らかにしているが、ディケンズはドンビー氏の人物描写において同様の戦略を用いているといえる。表面の底にあるものを明示せず、単に仄めかすという手法を採っているのだ。こうした戦略に加えて、ドンビー氏の人物造形の特異性が、内面の直接的な開示を拒んでいるのも確かである。そもそもドンビー氏という人物の内面は自分自身の自尊心で抑圧されており、自意識よりも深いところにあるものを自らの意識に上らせることができず、自己分析がほとんど不可能な状況にあるため、たとえドンビー氏の思考が読者に開示されても、内面の奥底にあるものは彼自身にとってと同様に、読者にとっても不透明なままなのだ。彼の自尊心は、少なくとも彼自身の考えるところによると、社会的に是認されたものである<sup>3</sup>。この自尊心に支配されているため、彼は奥底にある社会的に見れば弱い感情を自ら認めることができず、常に自分自身を欺くことに

なる。彼に「罪惡の自覺」がずっとあるとすれば、それは主に娘のフロレンスに対する自らの態度について罪惡を感じているということだと思われる。しかし、彼はフロレンスを「自らのプライドの靄を通して」(42) 見ているため、彼の内奥に届く娘の姿は常に歪められており、おそらく自分自身の罪惡感にしても「プライドの靄」のおかげで、はっきりと認識していない。こうして、「プライドの冷たく堅い鎧」(608) の内側にあるものは、自分自身に対してさえ隠されている。それにもかかわらず、彼の心の奥底にはプライドとは別のものが存在することが、この小説を支配しているメロドラマ的様式の中で、はっきり表されるのではなく、示唆されているのである。このように考えると、外面の強調は自分自身からもその内面を押し隠そうとする主人公を描くのに適切な手法だといえるかもしれない。

彼の思考が明確に示されていると思われる描写においてさえ、小説全体を支配している外面の強調が保たれる傾向がある。少なくとも、ドンビー氏自身の視点と語り手の視点が一致することはほとんどなく、その結果、基本的に読者はこの主人公を外から眺めることになるのだ。イーディスと結婚し、新婚旅行から戻ってきたあと、ドンビー氏はフロレンスに対して何かしら優しい気持ちを抱くという場面がある。こっそりとフロレンスを盗み見るときのドンビー氏の心の動きを語り手は読者に次のように伝える。

And what were his thoughts meanwhile? With what emotions did he prolong the attentive gaze covertly directed on his unknown daughter? Was there reproach to him in the quiet figure and the mild eyes? Had he begun to feel her disregarded claims, and did they touch him home at last, and waken him to some sense of his cruel injustice?

There are yielding moments in the lives of the sternest and harshest men, though such men often keep their secret well. The sight of her in her beauty,



almost changed into a woman without his knowledge, may have struck out some such moments even in his life of pride. (547)

ここでは、ドンビー氏の心の動きが明白に示されているようにみえるが、それでも語り手はそれぞれの文に客観的な確実性を与えず、疑問や法助動詞の使用という形での緩和を加えることによって相対的な曖昧さを保っており、深く複雑な内面を直接読者に与えることは拒否している。そして、ドンビー氏自身の視点から距離を保っているのだ。

ドンビー氏の奥底にある思考が最も長い文章で表わされているのは、レミントンへの鉄道旅行において彼が見る走馬灯のような映像の中だろう。愛する跡取り息子が死んだ喪失感や、死んだ息子が他の人々によっても愛されていると悟って湧き上がる嫉妬心などに苛まれたドンビー氏の荒れ狂う心の様子が、高速で移動する鉄道からの景色の荒々しい描写で表現されている。その長い描写は彼の内面の動きを反映しているとはいえ、小説の支配的な外面の強調と矛盾するものではなく、メロドラマ様式から外れるものではない。それはこの幻影を描写する文章がセンセーショナルであり、本質的にセンセーショナルな性質をもっているメロドラマと同質であるというだけの理由ではない。このイメージが実のところドンビー氏の知覚や思考と完全に一致するわけではない点に留意しなければならない。例えば車窓からの風景として、「田舎屋、家屋、屋敷、大邸宅、そして農業と手工芸、そして人々、そして打ち捨てられた道路」(311) が流れるように見えると書かれているが、荒れた精神状態にあるドンビー氏の目がこれらのものを捕らえられるとは考えにくいし、少なくともそれぞれをこの描写にあるように区別・認識・解釈できるとは考えられない。この映像の描写はドンビー氏よりももっと鋭敏で、もっと想像力に富んだ観察者によってなされたものと考えるのが妥当である。実際のところ、これは激しく乱れた彼の精神状態を反映しているのであって、彼自身の知覚を表わしているわけではない。語り手は主人公の内面の奥底に直接入り込むことはせず、

主観的に見えるが結局のところ外面的な映像の描写によって、内面の奥底を示唆するだけである。こうしてドンビー氏の内面は主に外面的に処理されているので、メロドラマ様式から外れることはない。こういう観点から見ると、語り手は作中人物の内面に直接入り込むのではなく外面に留まる傾向にあるが、それでも内面のドラマを表現しようと意図し、多かれ少なかれそれを成し遂げているという意味で、メロドラマ様式の最も特徴的な外面の強調と内面のドラマへの関心は矛盾しないといえるだろう。

#### 4

ここまでの議論では、小説のメロドラマ様式を外面の強調というかなり曖昧な意味で捉えて、専ら主人公ドンビー氏の心理の表現とメロドラマ様式との整合性について見てきた。特にドンビー氏の場合は、自らプライドの鎧を身につけて自分の心の奥底にあるものを否定すること自体が、彼の内面のドラマの中心的な動きであるために、メロドラマ様式が極めて効果的である。しかし、これは外面の強調によって内面を表現することができるかどうかという問題について考察しただけであり、メロドラマの様式が作中人物の内面のドラマを表現するのに相応しいかどうかをさらに精確に判断するには、もっと顕著にメロドラマ的な様相を考察することが必要だろう。ティロットソンは、『ドンビー父子』のメロドラマ様式がカーカーのような全くの悪人の描写には極めて相応しいにも関わらず、イーデイスを描くには不適切であると嘆き、彼女のように複雑な人格をもった人物には「写実の様式」が求められると論じる（Tillotson 163-71）。道徳的に善悪のはっきりした位置づけが可能となる人物はメロドラマ様式に相応しく、複雑な人格の持ち主には写実の様式で描くべきであるというのは、少し図式的過ぎるような気もするが、この意見には一理ある。ここでいわれている「メロドラマ様式」にとって重要なのは、「厳格な道徳的区別立て」や「ステレオタイプの人物」といったメロドラマの特徴である。

メロドラマ様式が単純かつ明白な道徳的秩序立てを強調すると考えるならば、確かにカーカーのような異論の余地のない悪人はメロドラマ様式にまさに相応しく、イーデイスのように道徳的に曖昧で、葛藤を抱えている人物には違った描写様式が求められるのかもしれない。

カーカーやイーデイスといった人物がメロドラマ様式で描かれているというのがティロットソンの考えであるが、彼女はこうした作中人物のメロドラマ様式が「他の人物と接触することによってその人物を歪めることはない」(Tillotson 179) と主張する。本当に、こうした人物のメロドラマ性が他の人物、特にドンビー氏の内面のドラマを損なわないのだろうか。それを検証するために、ドンビー氏がこうした人物と交わる明らかにメロドラマ的な場面について考察してみたい。作中で最もメロドラマ的な場面のひとつとして、ドンビー氏が反抗的な妻イーデイスに自分の権威を認めさせようとして、彼女の部屋で彼女と対峙する場面を挙げることができよう。イーデイスはドンビー氏の高圧的な態度に対して分かりやすい外面的反応を示す。

Still the fixed look, the trembling lips, the throbbing breast, the face now crimson and now white; and still the deep whisper Florence, Florence, speaking to her in the beating of her heart.

His insolence of self-importance dilated as he saw this alteration in her. Swollen no less by her past scorn of him, and his so recent feeling of disadvantage, than by her present submission (as he took it to be), it became too mighty for his breast, and burst all bounds. Why, who could long resist his lofty will and pleasure! He had resolved to conquer her, and look here! (613)

ここでのふたりの対峙は非常にメロドラマ的である。「じっと動かない視線、震える唇、激しく鼓動する胸、赤らみ、そして白くなる顔」といったイーデイスの分かりやすい、様式化された外面的反応が見られるだけでな

く、ふたりの人物が二極対立して衝突し、いわば「タブロー」を作り上げながら、そのイメージの中でお互いがそれぞれの「世界に対する道徳的判断」を明白に主張している（Brooks 36）。少なくともこのメロドラマ的対峙において、ドンビー氏を描く様式がイーディスのメロドラマ様式に影響されていないというのは精確さを欠く。ドンビー氏はこのメロドラマ的場面の不可欠な一要素としてタブローを作り上げるのに貢献し、自分自身の存在を「尊大な横柄さ」によって分かりやすく表明している。イーディスの夫への嫌悪感、そして彼の横柄な無理解は、読者が十分に承知しているものであるが、この対峙の場面によってメロドラマ的に画然と見せつけられるのである。このドンビーを含むタブローが典型的にメロドラマ的であることを考えると、ドンビー氏がここではイーディスのメロドラマ様式に大いに影響されているといわざるをえない。そもそもメロドラマ的な対峙の場面では、そこに参加するそれぞれの人物が鮮明に自分の存在、立場、そして互いの関係を表明することが不可欠であるために、ここではドンビー氏自身も典型的にメロドラマ様式の型に嵌められるのだ。

先に見たティロットソンによるイーディスの描写に対する不満は、作中人物の心理が展開していく可能性がメロドラマ様式によって損なわれてしまう、という考えに基づいている。確かにイーディスはほとんどいつもメロドラマ様式で描かれているという印象がある。しかし、それにもかかわらず、なぜそもそも彼女が潜在的に複雑さをもった人物であると見なされるのか考えるべきだろう。この様式によって表現されているからこそ、彼女を複雑な人物と見なすに至るのではないだろうか。メロドラマ様式がどのように彼女の潜在的に複雑な人物造形に寄与しているのか理解するためにはまず、彼女がどのような人物かを考慮に入れなければならない。「劇的（“dramatic”）」という語は、「ディケンズが女性を描く技巧について論ずるにあたって最も重要な語である」とメアリー・ソーングーズは考え、さらに彼女はメロドラマ的な場面が、語りのなかでは直接言及されることがないような「作中人物の見えない奥底、そして作中人物に対する価値判

断」を教えてくれると述べる (Saunders 71)。ソーンダーズの見解はイーデイスの場合にうまく当て嵌まるだろう。作中でイーデイスは語り手のみならず他の作中人物にも冷たくてプライドが高いと見なされており、ドンビー氏は最初「ふたり目の妻のプライドの高さは、自分自身のプライドの高さをさらに増すことになるだろう」と想像する (609)。彼女は冷淡な夫と同じように、周囲に対する冷たい無関心という殻にこもっている、あるいは閉じ込められている。彼女の冷たさ、プライドもまた、ドンビー氏の場合と同様に、外面的描写によって表現されている。そして、彼女が心の奥底で考えていることは基本的にその冷たさのなかに隠れており、直接知らされるよりも、仄めかされることが多い。読者が彼女の内面の状態を知るのは、極端に激しいジェスチャーや台詞で感情を激発させる特にメロドラマ的な場面である。彼女の激しい表現は、彼女の内面をはっきりと知らせる。このメロドラマ様式は、読者に彼女の内面を教えるのに最も適切な表現様式ではないかもしれないが、まさにこの様式で読者を彼女の内面の奥底へと導いていることを考えると、少なくともイーデイスの内面のドラマと矛盾するとまではいえないだろう。そしてドンビー氏の場合もまた、イーデイスやカーカーの顕著なメロドラマ性に大きな影響を受けることがあっても、その様式の中で彼の内面のドラマは表現されているのである。

## 5

ここまでメロドラマ様式が小説の内面のドラマと矛盾するものではないことを示そうとしてきた。しかし、メロドラマ様式は演劇性のひとつの側面に過ぎず、ディケンズの演劇性と作中人物の内面のドラマを考える場合、演劇性の他の面も考慮に入れなければならないだろう。スーザン・R・ホートンは、ディケンズの文体が「ひとつの表現様式から別の様式へと次々に入れ替わる」という事実を重要視する (Horton 8)。『ドンビー父子』でメロドラマ様式はテキストを構成する多くの様式のひとつに過ぎないわ

けで、他の様式よりも支配的であると考えるのは厳密には正しくないかもしれない。ただし、観点を変えれば、多種多様な様式の混在こそが、ディケンズの演劇性を示すものだということもできる。英国十九世紀演劇で人気のあった別のジャンルにパントマイムがある。このパントマイムというジャンルは、ウィリアム・F・アクストンによれば、「空想と現実、流行と時代遅れ、グロテスクなもの、バーレスク、派手な見世物、音楽、詩、ダンス、真面目な物語といったものの奇妙な混合物だった」(Axtion 20)。もちろん、ディケンズ作品に見られる様式混合こそが演劇性そのものであるとするのは少し大雑把過ぎるかもしれない。しかしディケンズが徹底的に深い影響を受けた英国十九世紀演劇は、パントマイムに限らず、メロドラマを含めて多種多様な様式が混淆した大衆娯楽であった。ディケンズも自身の作品を娯楽として捉え、当時の演劇をその手本にしたことを考えると、彼の小説に見られる極端な様式混合は、外面的、すなわち視覚・聴覚に訴える傾向と同様に、演劇から多大な影響を受けた結果であるといっても過言ではないだろう。

『ドンビー父子』はそれ以前のディケンズの作品、例えば前作の『マーティン・チャズルウィット』に較べるとそれほど雑多な様式混淆が見られず、特に喜劇性が随分と抑えられているが、それでもやはりトゥーツ氏やカトル船長など様々な喜劇的人物が本筋とは全く異なったムードを作り上げたり、ドンビー氏の息子ポールの早すぎる死が極端にセンチメンタルに描かれたりと、ディケンズらしい様式混淆が見られる。その中に真面目な心理ドラマが混ざっていても、それは様式混淆の巨大な塊の中に吸収されているのだ。『ドンビー父子』がそれまでの作品に較べて人物の内面に關心を寄せているがゆえに、様式混淆が以前の作品ほど顕著ではない、という単純な話ではない。それ以前の初期のディケンズ作品でも、特に犯罪者の心理描写には多大なエネルギーが注がれており、それが様式混淆の一部を成して多様性を増している。程度の差こそあれディケンズの小説すべてに見られる様式混淆は、その多様性ゆえに内面のドラマと対立するのでは

なく包含するのである。

『ドンビー父子』の1970年出版のペンギン版の序文で、レイモンド・ウィリアムズは次のように述べる。読者や批評家がジョージ・エリオットやヘンリー・ジェームズのような「正統派の」小説家のグループからディケンズを除外する場合、その人はディケンズに「人物の役が演じられるのではなく人物の内面が覗くのを求め、外連<sup>けれん</sup>と説得の言葉ではなく記述・分析・理解の抑制した言語を求める」という間違いを犯している(Williams 14)。作中人物の内面の分析が、ディケンズの作品には全く見当たらないというのは言い過ぎかもしれない。ドンビー氏の内面はかなり複雑に提示されており、このプライドに囚われた人物に対する作者の洞察を十分に示しているのだから。もしディケンズの演劇性が内面のドラマを制限しているように感じるとすれば、それは演劇様式が内面のドラマと相容れないからではなく、ディケンズの演劇様式が作中人物の内面の分析以外の様々な方向へと進むからであり、内面のドラマへの関心は、壮大なディケンズ小説の世界のほんの一部を成すものでしかない。個人の内面の分析を最重要視するエリート主義的な小説観とは関係なく、演劇的な娯楽こそがディケンズ芸術の根本にあり、演劇様式はディケンズ芸術からは切り離せない。そのため人物の内面のドラマを含めたディケンズ小説のあらゆる興味は、演劇様式を通してのみ表現されうるのだ。ヘンリー・ジェームズがディケンズに与えた「最も偉大な表面的小説家」という評価は、もちろん比類なきディケンズ芸術に対する賛辞として捉えるべきなのである。

## 注

- 1 「典型的瞬間」という用語はサイモン・デンティスによる。『ドンビー父子』と19世紀大衆文化との関連を考察し、デンティスはこうしたメロドラマ的「典型的瞬間」に注目する(Dentith 73-75)。
- 2 『ドンビー父子』からのすべての引用は、Charles Dickens, *Dombey and Son*, ed. Andrew Sanders (London: Penguin, 2002)による。ページナンバーは括弧内に

示す。

- 3 ジュリアン・モイナハンはドンビー氏の「硬さ」がフロレンスの「柔らかい」世界よりも劣ったものであるとはいえないと論じる。「ドンビーは当初の硬さから、自己抹消を通して、だらだらと罪の意識に苦しむ、女性的柔らかさへの服従へと動いていく」(Moynahan 130)。

## 引用文献

- Axton, William F. *Circle of Fire: Dickens' Vision and Style and the Popular Victorian Theatre*. Lexington: U of Kentucky P, 1966.
- Booth, Michael. *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*. Manchester: Manchester UP, 1980.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. 2nd ed. New Haven: Yale UP, 1995.
- Dentith, Simon. "How Popular was *Dombey and Son*?" *Dickensian* 88 (1992): 69-81.
- Dickens, Charles. *Dombey and Son*. Ed. Andrew Sanders. London: Penguin, 2002.
- Garis, Robert. *The Dickens Theatre: A Reassessment of the Novels*. Oxford: Clarendon, 1965.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. Rev. ed. 2 vols. Ed. A. J. Hoppé. London: Dent, 1966.
- Glavin, John. "Dickens and Theatre." *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Ed. John O. Jordan. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Horton, Susan R. *The Reader in the Dickens World: Style and Response*. London: Macmillan, 1981.
- James, Henry. Rev. of *Our Mutual Friend*, by Charles Dickens. *Literary Criticism*. Ed. Leon Edel. 2 vols. New York: Library of America, 1984. 1: 853-58.
- Leavis, F. R. "The First Major Novel: *Dombey and Son*." *Dickens the Novelist*. F. R. Leavis and Q. D. Leavis. London: Chatto and Windus, 1970. 21-56.
- Milner, Ian. "The Dickens Drama: Mr. Dombey." *Dickens Centennial Essays*. Ed. Ada Nisbet and Blake Nevius. Berkeley: U of California P, 1971. 155-65.
- Moynahan, Julian. "Dealings with the Firm of Dombey and Son: Firmness Versus Wetness." *Dickens and the Twentieth Century*. Ed. John Gross and Gabriel Pearson. London: Routledge, 1962. 121-31.
- Prendergast, Christopher. *Balzac: Fiction and Melodrama*. London: Edward Arnold, 1978.



- Saunders, Mary. "Lady Dedlock Prostrate: Drama, Melodrama, and Expressionism in Dickens's Floor Scenes." *Dramatic Dickens*. Ed. Carol Hanbery McKay. New York: St. Martin's, 1989. 68-80.
- Tillotson, Kathleen. *Novels of the Eighteen-Forties*. Oxford: Clarendon, 1954.
- Williams, Raymond. Introduction. *Dombey and Son*. By Charles Dickens. Harmondsworth: Penguin, 1970. 7-34.
- Worth, George J. *Dickensian Melodrama: A Reading of His Novels*. Lawrence: U of Kansas, 1978.